

Стихотворения с пометой "отрывок" появляются уже в лирике К. Н. Батюшкова и В. А. Жуковского (конец 10-х годов). Однако это были единичные случаи обращения в жанровой форме фрагмента. Первых русских романтиков еще удовлетворяли традиционные жанры, приспособленные к эстетическим запросам нового времени.

Утверждение отрывка в русской поэзии 20-х годов связано с именем А. С. Пушкина, в творчестве которого этот жанр представлен двумя разновидностями. Поначалу Пушкин под влиянием А. Шенье воспринимает отрывок как жанровую форму, генетически восходящую к античной поэзии, точнее антологической миниатюре, способной "закруглять" картину мира, вещественную, телесную, зримую, в "образ мимолетности" ("антологический отрывок" - "Дионея"). Затем поэт обнаруживает в жанре фрагмента возможности пластического изображения жизни души, тайных движений сердца в их отдельных моментах ("элегический отрывок" - "Ненастный день потух...", "Сожженное письмо", "На холмах Грузии...").

В жанре отрывка по-своему запечатлелся романтический универсализм Пушкина, свойственное поэту ощущение единства мира при всей его незавершенности. Мощная энергия эстетического воздействия, заключенная в пушкинских стихах, вызывает поток ассоциаций, которые включают некий фрагмент бытия, субъективированный лирическим переживанием, в целостную картину мира.

Отрывок, находящийся как бы "вне закона" (ибо ему не нашлось места в традиционной жанровой системе), отторгал "литературность", каноничность, демонстративно тянулся к "живой жизни" в своем стремлении зафиксировать каждое ее ускользающее мгновение во всей полноте бытия. Это и было дорого в отрывке поэту, которому становилось тесно в пределах "старых" канонических жанров и который искал новые формы и способы лирического выражения.

**Л. Н. Житкова**  
**Екатеринбург**

### **МЕРЕЖКОВСКИЙ - КРИТИК** **(к постановке проблемы)**

Наследие Д. С. Мережковского - критика, в частности его работы о русской литературе, до сих пор представляется во многом "загадочным". Оно велико по объему и чрезвычайно разнообразно по материалу, проблематике и использованию различных аналитических

подходов. Отсюда - разногласия в толкованиях этого наследия, когда Мережковский может быть представлен элементарно беспринципным конъюнктурщиком (И. Ильин) или даже тенденциозно-идеологизированным критиком Добролюбова (Б. Эйхенбаум) и т.д.

Чаше всего акцентируется внимание на субъективизме Мережковского как наиболее характерной особенности его метода, тем более что сам он подчеркивал это. Однако едва ли правомерно рассматривать субъективизм как специфически-индивидуальное свойство какого-либо критика вообще.

Видимо, целесообразно отметить некоторые константные характеристики мироощущения Мережковского. В частности, его глубокую погруженность в культуру, способность переживать ее феноменологически как единственно истинную реальность, религиозный пафос всех исканий этого философа, идею религиозного обновления культуры, веру в трансцендентную волю - "извне, над человеком". Следует указать и на особое восприятие Мережковским русской культуры и литературы XIX-XX веков (он наблюдал в них некие интеграционные процессы, в которых, как он полагал, отражалось состояние мировой культуры нового времени), а также и на то, что свое время писатель переживал как время катастрофическое (что в целом было типично для русского сознания той эпохи), время "конца", которое требовало, с одной стороны, подведения итогов, с другой - побуждало к профетическим прогнозам.

Рассмотренное в системе указанных парадигм, творчество Мережковского, критика-мыслителя, обнаруживает целостность и концептуальность.

Мережковский творит мифы, созидает оригинальную мифологическую историю русской культуры на основе литературных "сюжетов". В рамках мифологического метода Мережковский экспериментирует с символизмом, феноменологизмом, историзмом, филологической аналитичностью и т.д.

Литературу XIX века он воспринимает как своеобразную предысторию трагического XX века, в которой гениально выразилось предчувствие грядущего апокалипсиса, "грядущего хама". В его работах намечаются две культурологические модели, которые как бы "исчерпывают" феноменальные параметры русской литературы XIX века. Условно они могут быть обозначены как "горизонтальная" и "вертикальная" модели.

Первая строится на оппозиции "культура-природа", вторая - на оппозиции "культура-Бог". По Мережковскому, русская литература,

начиная с Пушкина, Баратынского, кончая Толстым, разрабатывает своего рода метаконфликт “культура-природа”, обнаруживает их трагическое противостояние. Оппозиция “культура-Бог” наиболее ярко претворена Лермонтовым, Гоголем, Достоевским. В трудах об этих писателях критик, исследователь и миротворец, показывает, что они раскрывают трагедию разрыва метафизических связей человека, отпадение его от Бога.

Пушкин осознается как вершина не только русской, но и мировой культуры, нового времени, как синтез, исчерпывающая полнота, повторившая на эволюционном витке гармонию раннехристианского мироощущения. Но синтез Пушкина распадается - разлагается его “белый цвет” уже в творчестве ближайших наследников - Гоголя и Лермонтова. Гоголь создает образ нового “черта”, символический образ торжествующей плоти, материально-телесного человечества, “отпавшего” от себя самого, своей духовно-субстанциональной сущности. Лермонтовский демонический герой, также порывая с культурой, восстает против Бога во имя человекобожеской свободы.

Но в творчестве Толстого и Достоевского, по Мережковскому, зарождается и становится тенденция к построению нового синтеза - “нового религиозного сознания” “третьего Завета”, что, собственно, и самому критику представляется проблематичным. Н. Бердяев заметил, что Мережковский “остаётся в вечном двоении” и что его “тайна” - это “тайна двоения... а не тайна синтеза”. Диалектическая диадичность сказалась более всего (и это логично) в книге именно о Толстом и Достоевском, что обусловило присутствие в ней сильных структурно-аналитических и научно-исследовательских элементов, не изменивших, однако, жанровой сути этой книги как книги-мифа.

Текущая, современная Мережковскому литература оказывается в некоем культурном “разрыве” - поэтому Чехов, Горький, Андреев и др. представляются не нашедшими себя вследствие того, что хотя религиозный инстинкт тревожит их, но сознание ищет других путей - вне его, вопреки ему, что приводит зачастую, как полагает критик, и творческому бессилию, бессилию синтеза.